



PHILHARMONIA
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

JANÁČEK

I. STREICHQUARTETT

PHILHARMONIA

PH 486

Věrovné českému květu⁴

Květu

Z podnětu L. N. Tolstého
i kněžských domů

byl

Kar. Jurek
(²⁰/₂ 1923)

PHILHARMONIA
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

Dem Tschechischen Quartett zugeeignet

LEOŠ JANÁČEK

I. STREICHQUARTETT

(1923)

PH 486

ISMN M-008-01917-3
UPC 8-03452-01641-0
ISBN 3-7024-1926-8

PHILHARMONIA PARTITUREN
in der
UNIVERSAL EDITION, WIEN-LONDON

VORWORT

Im Oktober 1923 entschloß sich der neunundsechzigjährige Leoš Janáček, angeregt vom berühmten Böhmischem Quartett und auf dessen Ersuchen, das erste seiner zwei späten programmatischen Quartette zu schreiben. Damals entstand zwischen dem 30. X. bis 7. XI. 1923 in Brunn sein „Quartett aus Anlaß von L.N.Tolstois Kreutzer-sonate“, das er dem Böhmischem Quartett widmete.

Bei der elementaren Dramatik des Schaffens Janáčeks, bei dem bekannten intensiv literarischen Charakter vieler seiner Werke und bei seiner außerordentlich starken Neigung zur psychologisierenden russischen Literatur des 19. Jahrhunderts verwundert es nicht, daß Janáček, auf dem Gipfel seines Schaffens, auch in der ersten *kammer-musikalischen* Komposition seiner letzten Schaffensperiode von neuem zu einem literarischen Thema zurückkehrte, das er schon in den Jahren 1908/09 in zwei Versionen eines nicht erhaltenen Klaviertrios musikalisch ausgedrückt hatte. (Janáček, 1924: „aus einigen Gedanken von dort entstand das Quartett“.)

Warum gerade die Kreutzer-sonate? Diese Novelle Tolstois, die mit ihrer erbarmungslos-harten Anklage der Institution der Ehe das Denken und vielleicht auch das Fühlen mehrerer Generationen erschüttert hatte, provozierte Janáček zur musikalischen Gestaltung. In der Ehetragödie des eifersüchtigen Despoten Pozdnyšev war eine Reihe von Grundthemen eingeschlossen, mit denen sich Janáček Jahrzehnte hindurch künstlerisch auseinandersetzte: Liebe und Eifersucht, die Wirkung der Musik auf die Gefühle und Taten der Menschen, Schuld und Sühne, spätes Sehendwerden des Schuldigen und vor allem die grausame Beschränkung der menschlichen Freiheit, das geradezu mörderische Unrecht an der weiblichen Dulderin.

Janáček tritt an Tolstois Kreutzer-sonate nicht heran, um sie als eine Geschichte von Mord und Eifersucht, von tragischem Aufeinandertreffen zwischen der Leere bloßer Geschlechtlichkeit und dem Gefühlsreichtum der Musik zu illustrieren, nicht, um durch seine Musik über Tolstois kritische Philosophie zu meditieren oder um einige musikalische Impressionen aus Anlaß der Novelle zu komponieren. Janáček protestiert! Ohne den dramatischen Grundriß der Geschichte zu beeinträchtigen, ohne der zur Katastrophe eilenden Zuspitzung der Handlung auszuweichen, konzipiert er sein „Quartett aus Anlaß der Kreutzer-sonate“ als ein *einheitlich geschlossenes, psychologisches Drama*. * Zum Unterschied von Tolstoi tritt er aber für die Verteidigung der Frau und ihrer Rechte ein. „Ich hatte im Sinne die arme, gequälte, geschlagene, erschlagene Frau, wie über sie der russische Schriftsteller Tolstoi in dem Werk Kreutzer-sonate schrieb“ — lesen wir in Janáčeks Brief an Kamila Stösslova vom 14. X. 1924. Es gehört zu den erstaunlichsten Besonderheiten der musikalischen Ausdrucksweise Janáčeks, daß wir aus der Musik seines Quartetts die hauptsächlichsten Umrisse der

* Ausdrücklich bestätigt dies auch die schriftliche Mitteilung Josef Křeneks (Cellist des Mährischen Quartetts) an den Herausgeber: „... daß sich Janáček zwischen den Sätzen absolute Ruhe wünschte, ohne zu stimmen, beiläufig von der Länge einer nur wenig längeren Generalpause. Er wollte einfach, daß die dramatische Steigerung des Werkes durch nichts gestört werde.“

Handlung geradezu heraushören, die Verknüpfung der Handlung verfolgen, ja bei tieferem Studium sogar das Maß der *ideellen* Abkehr Janáčeks von Tolstois Auffassung dokumentieren können. Janáčeks Werk gipfelt in der Katharsis des *Maestoso*, woher der direkte Weg zu Janáčeks höchsten Äußerungen seines Humanismus führt, insbesondere zu seiner letzten Oper „Aus einem Totenhaus“. Aber Janáček, der Verteidiger der menschlichen Freiheit, geht in seinem Quartett noch weiter. Während Tolstoi in der „Kreutzer-Sonate“ eigentlich die Existenz der Liebe geradezu leugnet und die Ehe grundsätzlich als gefährliche Täuschung verurteilt, ist für Janáček gerade die Liebe einer der höchsten Werte, die kostbare Gabe des Menschenlebens, und unmoralisch ist nur jene Ehe, die ein Kerker der Gefühle ist. Rüttelt uns Janáček im Abschluß des Quartetts („wir müssen das geknechtete Weib verteidigen“) auf, so läßt er uns nicht im Zweifel, daß aus Tolstois namenloser „Schuldbeladener“ eine weitere von Janáčeks moralisch starken, heldenhaften Frauengestalten hervowächst. Und daß sich Janáček von der Untergehenden wie von einer anderen *Káťa* liebevoll verabschiedet. Ging doch auch „Káťas Liebe einen anderen Weg, war aber doch eine große, schöne Liebe . . .“ (aus Janáčeks Brief an Kamila Stösslová, 25. Februar 1922).

Die Entstehung und die Schicksale dieser so außerordentlichen Komposition sind mit der tiefen Freundschaft zweier großer tschechischer Tonschöpfer bedeutungsvoll verbunden. Das tiefe Mitgefühl mit allen, die leiden, brachte einst den Komponisten Josef Suk (1874 - 1935) und Janáček über der Musik der „Jenůfa“ einander näher. Und sicher war es Suks ergreifend-schmerzliche Auffassung dieses Quartetts, die den Autor so begeisterte, als er endlich sein Werk in der verinnerlichten Wiedergabe des Böhmischen Quartetts (1892 - 1933), eine Woche vor der Premiere hörte (14. X. 1924 im Prager Mozarteum bei einem Konzert des Vereins für moderne Musik). Damals störten ihn in seiner beseligten Erregung noch nicht die abweichenden Einzelheiten Suks, nicht nur im Vortrag, sondern auch im Klang und in der Instrumentierung, die Janáčeks Werk dem weichen, in der Musik eher impressionistischen Fühlen Suks, aber auch dem ausgeprägten, im wesentlichen romantisierenden und an Klangs Schönheit gebundenen Interpretationsstil dieses weltberühmten Ensembles anpaßten. Die Tragweite der Eingriffe Suks erkannte Janáček erst, als andere Interpreten das Quartett in seiner Anwesenheit aus den gedruckten Noten — in Suks grundlegender Vortrags- und Instrumentalrevision — spielten. Da beeilte er sich (so etwa in London im Mai 1926, einige Tage nach der dortigen Aufführung des Werkes durch das Böhmische Quartett), im gedruckten Material eine Reihe von Korrekturen durchzuführen und vor allem die Musiker zu einer Tempostruktur zu bewegen, die den Aufbau des Werkes als ein einheitliches, sich steigerndes dramatisches Ganzes ermöglichen und potenzieren sollte. Über das agogische Element, das so wichtig für das volle Ausklingen des Werkes ist, wurde sich Janáček erst später klar und arbeitete es (leider ohne es niederzuschreiben) erst bei einer Reihe von Proben mit dem jungen Mährischen Quartett aus, das von Janáčeks beliebtestem Geiger Prof. Frant. Kudláček geführt wurde. Janáček, der sonst die verschiedensten einführenden Interpretationen seiner Werke begrüßte, beharrte im Falle seines I. Quartetts auf *seiner eigenen* Konzeption des Tempos und des Vortrags, wie sie im Herbst 1924 in der Wiedergabe des Mährischen Quartetts als authentisches Vorbild fixiert wurden. Er war darauf bedacht, daß sogar das Böhmische Quartett diese Konzeption so bald als möglich hören

sollte (schon im Dezember 1924 in Brünn), und verfolgte deren Wirkung in einer Reihe von Konzerten des Mährischen Quartetts.

Die vorliegende Ausgabe, deren nahezu zwanzigjährige, theoretisch und interpretativ bedingte Vorbereitung im Revisionsbericht angedeutet wird, strebt daher die glaubwürdigste Rekonstruktion der endgültigen Vorstellung Janáčeks von seinem Werk an.

Milan Škampa

REVISIONSBERICHT

Versuche einer kritischen Ausgabe der Werke Janáčeks sind bekanntlich immer schwierig. Diesmal ist die Aufgabe umso beschwerlicher, als es erforderlich war, von Janáčeks Metronomangaben jene auszuschalten, die nachweislich das grundlegende Erfassen des Charakters und des dynamischen Ablaufs der einzelnen Sätze behindern und die es eben jenen Interpreten, die auf eine getreue Wiedergabe der Niederschrift des Autors bedacht sind, unmöglich machen, Janáčeks Wunsch zu erfüllen: das Werk als ein sich steigerndes Ganzes ausklingen zu lassen. Es vor der akuten Gefahr zu schützen, welche die Wirkung einer sonst noch so sensiblen Interpretation des Werkes bedroht, ist viel wesentlicher als eine Serie von Fehlern und Widersprüchen (sogar solcher, bei denen es sich um verschiedene Tonhöhen und -längen handelt), die sich in den allzu zahlreichen Schichten der Notenniederschrift zwischen der Urschrift Janáčeks (seiner einzigen zusammenhängenden, wenn auch nur provisorisch stilisierten Niederschrift der Komposition) und den Druckvorlagen der bisherigen Ausgaben angesammelt haben.

30. X. - 7. XI. 1923 Brünn — Urschrift der Partitur (ausgearbeitete Skizze), vielleicht unmittelbar darauf von Janáčeks ständigem Kopisten V. Sedláček kopiert (teilweise Diktat). Aus der von Janáček nur in geringem Maße redigierten Kopie der Urschrift stellte Sedláček parallele und gleichwertige Stimmensätze her.

Ende 1923 arbeitete Janáček eigenhändig alle Abschriften Sedláčeks (Partitur und Stimmen) durch, die damit den Wert von authentischen Hauptquellen der ausgearbeiteten Gestalt des Werkes erhielten.

Die letzten Einrichtungen des Textes führte Janáček in den Materialien Sedláčeks zu *Ende des Sommers 1924* durch, während seiner ersten ordentlichen Proben mit dem Mährischen Quartett. Der endgültige Stand der Niederschrift der Komposition ist — bis auf Schreibfehler — am konsequentesten in einer von Janáček nicht korrigierten Abschrift der Sedláčekschen Partitur festgehalten, die jetzt als Arbeit des Brünner Hornisten und Komponisten Jos. Kohout identifiziert ist (datiert 26. IX. 1924). Allerdings enthält sie nichts von den Ergänzungen und Korrekturen der agogischen Elemente, die Janáček im weiteren Verlauf der Vorbereitungen einer authentischen Interpretation seines Werkes von dem seinerzeitigen Mährischen Quartett so nachdrücklich verlangte. Auch die letzte, für die Mitglieder des Mährischen Quartetts so überraschende, für Janáček freilich typische Abänderung, welche er plötzlich am *10. Juli 1926* verlangte, hat Janáček nicht schriftlich verzeichnet; ohne die kompo-

sitorische Faktur des Schlusses im Finalsatz abzuändern, die deutlich für ein stilles Ausklingen des Werkes spricht, forderte er in den letzten Takten ein jähes *Verstärken* bis zu einem wilden Fortissimo.

Die bisherigen Ausgaben brachten Janáčeks I. Quartett durchwegs in der grundlegenden Revision von Suk.

- I. Ausgabe — April 1925 (Partitur und Stimmen) Hudebni Matice Praha.
- II. Ausgabe, kritisch durchgesehen von Ot. Šourek (Partitur 1945, Stimmen 1948), ebendort;
- III. Ausgabe — 1960 (Partitur im Staatsverlag für schöne Literatur, Musik und Kunst, Stimmen im Staatlichen Musik-Verlag, Prag) — Nachdruck der II. Ausgabe: mit Auslassung der Editionsbemerkungen Šoureks.

Als Stichvorlage der Partituren diente die von Janáček zu Ende komponierte und dann von Suk revidierte Partitur Sedláčeks, die bisher als Abschrift der „ursprünglichen Partitur Janáčeks“ angesehen wurde.

Bis 1970 war die vorbereitende Arbeit an der Neuauflage der Partitur zunächst dem Sammeln und allmählichen Aufarbeiten aller erhaltenen authentischen und bislang editionell nicht erfaßten Materialien gewidmet (ein wichtiger Beitrag sind u.a. die von Janáček kompositorisch vollendeten, von Sedláček ausgeschriebenen Stimmen aus dem Besitz der gründenden Mitglieder des Mährischen Quartetts, des Primarius Frant. Kudláček und des Cellisten Jos. Křenek).

Oktober 1970 erlaubte die Synthese aller bisher gewonnenen Erkenntnisse die Interpretation und den Notentext der Komposition der authentischen, von Janáček beabsichtigten Gestalt anzunähern. (Prinzip der Steigerung der einzelnen Sätze und des Werkes als Ganzes).

Die vorliegende Ausgabe der Partitur kann von Suks Einrichtungen im Prinzip Abstand nehmen und sich um eine Synthese alles dessen bemühen, was authentisch noch vor der ersten Ausgabe des Werkes schriftlich festgehalten wurde. Sie stützt sich vorzugsweise auf die letzte Fassung des Autors, die man jedoch nach sorgfältigem Erwägen durch eine Reihe von wertvollen, genaueren Spezifikationen und Ergänzungen aus Janáčeks Urschrift bereichern konnte. Der Text der Komposition ist überdies nur durch jene Einzelheiten des Vortrags ergänzt, die — wie man mit Sicherheit feststellen konnte — Janáček von dem ehemaligen Mährischen Quartett verlangte.

Der Herausgeber betrachtet als bedeutendsten Beitrag dieser Ausgabe, daß es gelungen ist, auch das schwerwiegendste Problem überzeugend zu lösen: zum Unterschied von den bloß vorläufigen, sporadischen und von Janáček selbst in der Praxis überwiegend abgelehnten (und von Suk schon wenigstens teilweise revidierten) Metronomangaben die Tempi und vor allem ihre gegenseitigen Proportionen und Steigerungen zu restituieren und markant so zu nuancieren, wie es sich Janáček in der Praxis wünschte.

Eckige Klammern [] bezeichnen Ergänzungen des Herausgebers;
runde Klammern () unterscheiden die stehengelassenen Einrichtungen Suks;
Anführungszeichen „“ Janáčeks eigene wörtliche Präzisierung des Vortrages.

PREFACE

In October 1923 the sixty-nine year old Leoš Janáček, at the instigation and request of the celebrated Bohemian Quartet, decided to compose the first of his two late programmatic string quartets. The "Quartet inspired by L. N. Tolstoi's 'Kreutzer Sonata'", which was dedicated to the Bohemian Quartet, was written between 30. X. and 7. XI. 1923 in Brno.

In the light of the starkly dramatic nature of Janáček's music, the unmistakably literary character of many of his works and his intense interest in the psychologically searching literature of 19th century Russia, it is barely surprising to find Janáček, at the peak of his powers, returning in the first chamber work of his late period to a literary theme with which he had occupied himself as early as 1908-9 in two versions of a no longer extant piano trio. (Janáček in 1924: "The Quartet derives from some of the ideas in the earlier work.")

Why the 'Kreutzer Sonata'? Tolstoi's novella, whose unflinchingly scathing attack on the institution of marriage had brought about an upheaval in the mental — and possibly also emotional — habits of several successive generations, proved a challenge to Janáček's musical creativity. The marital tragedy of the jealous tyrant Pozdnyshev raises a number of basic issues which Janáček had been seeking to come to terms with for several decades: love and jealousy, the effect of music on people's feelings and behaviour, crime and punishment, eventual realisation of guilt, and first and foremost the inhumane deprivation of personal freedom, the (literally) murderous injustice committed against passive womankind.

Janáček does not set out to recreate the Tolstoi novella in terms of a tale of jealousy and murder or the dichotomy between the mindlessness of mere sexuality and the emotional fertility of the music; nor does he seek in his composition to meditate on Tolstoi's critical view of life, nor to convey musical impressions inspired by his reading of the novella. Janáček's work is a protest. Without doing violence to the dramatic structure of the narration and without sacrificing its climactic flow which rushes headlong towards the final catastrophe, he builds up his "Quartet inspired by the 'Kreutzer Sonata'" as a homogeneous psychological drama*. Unlike Tolstoi, however, he makes a stand for the defence of women and their rights. "What I had in mind was the suffering of a woman, beaten and tortured to death, about whom the Russian author Tolstoi writes in his 'Kreutzer Sonata'," Janáček remarks in a letter to Kamila Stösslová dated 14. X. 1924. It testifies to Janáček's extraordinary powers of musical expression that, as we listen to this Quartet, we can unmistakably detect the main stages of the story, follow its intricacies and, on careful listening, even assess the degree to which Janáček diverged from Tolstoi's views. The Quartet

* This view of the work is explicitly corroborated by the written information provided to the editor by Josef Křenek, the cellist of the Moravian Quartet: "... Janáček asked for complete silence between the movements, with no tuning, approximately of the duration of a slightly extended general pause. He quite simply wanted to prevent the build-up of dramatic tension in the music from being impaired."

reaches its culmination in the catharsis of the *Maestoso*, a direct antecedent of those works (most notably his last opera, "From the House of the Dead") which represent the sublimest expression of Janáček's humanism. Yet in this Quartet Janáček, the passionate advocate of human freedom, goes one step further. Whereas Tolstoi in his 'Kreutzer Sonata' virtually denies the existence of love and condemns marriage as a perilous delusion, Janáček views love as one of the supreme values, the most precious attribute of human existence, and he is prepared to condemn as immoral only those marriages which prove to be an emotional imprisonment. While the closing pages of the Quartet are a call to action ("we must defend enslaved womankind"), Janáček leaves us in no doubt that Tolstoi's anonymous "guilty one" has emerged as yet another of his morally assertive, heroic female figures. And his farewell from the fated woman is as fond as that from Káťa. For although "Káťa's love took a different direction, her love was also fine and beautiful . . ." (from Janáček's letter to Kamila Stösslová dated February 25th 1922).

There is a clear and significant link between the composition and subsequent fortunes of this extraordinary work and the close friendship between two great Czech composers. It was a sense of profound compassion with suffering humanity and more immediately the music of "Jenůfa" which forged the friendship between the composer Josef Suk (1874 - 1935) and Janáček. Certainly it was Suk's rapturously pathos-laden reading of the Quartet which so delighted Janáček when he finally heard the work performed in the highly introspective interpretation by the Bohemian Quartet (1892 - 1933) one week before the première (on 14. X. 1924 in the Prague Mozarteum at a concert of the Association for Modern Music). In his excitement and exultation, Janáček was at that stage not worried by Suk's alterations to details, not only in interpretative nuances but even in the sound and the instrumentation of the work — alterations which brought the composition more into line with Suk's more supple and impressionistic musical sensibilities but also with this celebrated ensemble's characteristic and especially romantic style of playing with its emphasis on tonal beauty. Janáček became aware how far-reaching Suk's revisions were only when he heard other ensembles playing the work from printed editions which contained his friend's revised performance markings and instrumentation. As in London in May 1926, a few days after the Bohemian Quartet had performed the work there, he hurriedly made a number of alterations to the printed score and above all persuaded the musicians to adopt a tempo structure which would facilitate and underline the presentation of the Quartet as a heterogeneous, climactic dramatic entity. It was only later that Janáček worked out how to handle the agogic element which is so important for the satisfactory close of the piece, establishing it (unfortunately without committing it to paper) in a succession of rehearsals with the young Moravian Quartet which was led by Janáček's favourite violinist, Professor František Kudláček. Janáček, who generally welcomed a wide variety of different interpretations of his work as long as they were sensitive to the music, in this case was insistent in prescribing his own conception of tempo and style which was exemplified and perpetuated as an authentic model in the performance by the Moravian Quartet in the autumn of 1924. He also arranged for the Bohemian Quartet to hear this realisation as soon as possible (as early as December 1924 in Brno), and he

followed the effect of this performance in a number of concert appearances by the Moravian Quartet.

The present edition, the product of almost twenty years of work on the theoretical and interpretative questions (as explained in the Critical Report below), thus attempts the most plausible reconstruction of Janáček's definitive thoughts on the composition.

M. Š.

CRITICAL REPORT

Attempts to produce a critical edition of Janáček's music are notoriously difficult. In the present case the problems were further aggravated by the necessity to discard some of Janáček's metronome markings: those which demonstrably stand in the way of an understanding of the character and dynamic structure of the individual movements, making it impossible for performers setting out to reproduce the composer's score to realise what Janáček actually had in mind: a work which moves to a final climax and exists as an overall entity. It is infinitely more important to protect this music from the acute danger immanent in any interpretation of the quartet, however sensitive, than to emend the numerous errors and inconsistencies (including even inaccuracies of pitch and note values) which have amassed in the all too plentiful different manuscript stages between Janáček's first draft (his only coherent if provisional and stylised written version of the work) and the versions on which the printed editions have hitherto been based.

30. X. - 7. XI. 1923 Brno — original manuscript version of the score (elaborated sketch), possibly copied immediately afterwards by Janáček's permanent copyist V. Sedláček (partially dictated). From the copy of the original manuscript version, to which Janáček had made only slight alterations, Sedláček made parallel and equivalent part scores.

In late 1923 Janáček revised all of Sedláček's copies (score and parts) in his own hand, thus giving them the status of authentic primary sources for the work's elaborated form.

In the summer of 1924 Janáček added the final touches to the score in Sedláček's copies, during the first proper rehearsals with the Moravian Quartet. The definitive version of the score in manuscript form (disregarding orthographic errors) is to be found most consistently in a copy of the Sedláček score not corrected by Janáček which has now transpired to be the work of the Brno horn-player and composer Josef Kohout (dated 26. IX. 1924). This version does not, however, contain any of the additions to or corrections of the agogic elements on which Janáček so emphatically insisted in the later stages of rehearsals with the Moravian Quartet for an authentic interpretation of the work. Janáček also did not commit to paper the final alteration which he unexpectedly demanded on *July 10th 1926*, surprising the members of the Moravian Quartet although it was, of course, entirely in keeping with

him: without changing the notation at the end of the last movement, which clearly suggests a quiet close to the work, in the last bars he insisted on a sudden crescendo up to a fortissimo outburst.

Editions of Janáček's First Quartet have hitherto been based on the radical revision by Suk.

1st edition — April 1925 (score and parts) Hudební Matice Praha.

2nd edition — critical edition by Otakar Šourek (score 1945, parts 1948), *ibidem*.

3rd edition — 1960 (score by State Publishing House for Literature, Music and Art, parts by State Publishing House for Music, Prague) — reprint of the 2nd edition omitting Šourek's editorial notes.

The engraver's copy used for editions of the score was Sedláček's manuscript copy of the score completed by Janáček and then revised by Suk. This has hitherto been regarded as a copy of "Janáček's original score".

Up to 1970 preparatory work on the new edition of the score was confined to collecting and gradually evaluating all the extant authentic material which had not until then been made use of editorially (one of the most significant areas here were the parts completed by Janáček and copied by Sedláček, which are in the possession of two of the founder members of the Moravian Quartet, the first violinist František Kudláček and the cellist Josef Křenek).

By October 1970 the overall picture gained from all the research to date made it possible to approximate the interpretation and the score of the work to its authentic form as envisaged by Janáček (the climactic principle in terms of the individual movements and of the composition as a whole).

The present edition of the score in principle dispenses with Suk's revision and sets out to achieve a synthesis of everything which was authentically committed to paper before the first edition. It is based primarily on the composer's final version, although after careful consideration a number of valuable and more detailed specifications and interpolations from Janáček's original version have been added. Over and above this, the only additions have been those interpretative details which Janáček is known to have insisted upon during rehearsals with the Moravian Quartet.

The editor feels that the present edition's most significant achievement is the convincing solution which has been found to the most vexed problem: that of scrutinising the metronome markings added only sporadically and provisionally by Janáček and largely disregarded by him in practice (and at least partially revised by Suk), and of restoring the tempi and above all their relative proportions and dynamic gradations and finding the right nuances in such a way as to realise the wishes expressed by Janáček in practice.

Square brackets [] denote additions by the editor.

Round brackets () denote those revisions by Suk which have been retained.

Quotation marks " " denote Janáček's own wording of interpretative instructions.

PREFACE

Ce fut en octobre 1923, à l'âge de soixante-neuf ans, que Leoš Janáček, inspiré par le célèbre Quatuor bohémien et à la demande de celui-ci, se décida à composer le premier des deux quatuors programmatiques datant de cette période avancée de sa carrière. Entre le 30 octobre et le 7 novembre 1923 il composait à Brno son "Quatuor sous l'impression de la sonate Kreutzer de L. N. Tolstoï, qu'il dédia au Quatuor bohémien.

Etant donné la nature élémentairement dramatique de la création de Janáček, le notoire caractère profondément littéraire de bien de ses oeuvres et son penchant extraordinairement marqué pour la littérature russe psychologisante du 19^e siècle, il ne peut pas surprendre qu'au sommet de sa carrière, Janáček se soit retourné à nouveau — même dans cette première musique de chambre de sa dernière période de création — vers un thème littéraire qu'il avait exprimé musicalement dès les années 1908/1909, dans deux versions d'un Trio avec Piano qui ne s'est pas conservé (Janáček, en 1924: "le quatuor est né de certaines des idées y exprimées").

Pourquoi justement s'est-il inspiré de la Sonate Kreutzer? Cette nouvelle de Tolstoï, ayant ébranlé la réflexion sinon la vie affective de plusieurs générations, de par l'impitoyable et dure incrimination de l'institution matrimoniale, a provoqué en Janáček un vif besoin d'expression musicale. Le drame conjugal de Pozdnysev, despote jaloux, renfermait une série de thèmes fondamentaux qui avaient fait, des décennies durant, l'objet des projets artistiques de Janáček: l'amour et la jalousie, les effets de la musique sur les sentiments et les actes des êtres humains, le crime et le châtement, l'entendement tardif du coupable et surtout les cruelles limitations de la liberté humaine, l'injustice quasiment meurtrière à l'égard de la femme-martyre . . .

Janáček n'aborde pas la Sonate Kreutzer de Tolstoï pour l'illustrer comme un drame de meurtre et de jalousie, du heurt tragique entre la sexualité futile et la richesse émotive de la musique, il ne veut pas non plus, de par sa musique, méditer sur la philosophie critique de Tolstoï ni composer des impressions musicales pouvant surgir de la lecture de la nouvelle. Janáček proteste! Sans porter atteinte au plan dramatique du sujet, sans esquiver la crise devenant catastrophe, il conçoit son "Quatuor sous l'impression de la Sonate Kreutzer" comme un drame psychologique dont l'unité et la cohésion sont apparentes.* Cependant, contrairement à Tolstoï, il se fait le défenseur de la femme et de ses droits. "J'avais en vue la pauvre femme torturée, frappée, assommée, de laquelle relate l'écrivain russe Tolstoï dans l'oeuvre 'La sonate Kreutzer' " — voilà ce que nous lisons dans une lettre que Janáček adressa, le 14 octobre 1924, à Kamila Stösslová. Parmi les particularismes les plus surprenants de l'expression musicale de Janáček il convient de compter le fait que la musique du Quatuor permette littéralement de tracer les contours principaux de

* Ceci se confirme aussi nettement dans une communication écrite de Josef Křenek (violoncelliste du Quatuor morave) adressé à l'éditeur: " . . . que Janáček désirait le calme absolu entre les mouvements, sans accorder, de la durée approximative d'une pause générale prolongée. Il voulait tout simplement que la progression dramatique de l'oeuvre ne soit perturbée par rien."

l'intrigue, de suivre les entrelacements du sujet, voire — ce qui apparaît à l'étude en profondeur de l'oeuvre — de documenter le degré auquel Janáček se détourne moralement de la conception tolstoïenne. L'oeuvre de Janáček culmine dans la catharsis du *maestoso* — point de départ direct des plus sublimes manifestations de l'humanisme de Janáček, notamment dans son dernier opéra "De la maison des morts". Cependant, défenseur de la liberté humaine, Janáček va plus loin dans son Quatuor. Tandis que Tolstoï, dans sa "Sonate Kreutzer" nie à proprement parler l'existence de l'amour, incriminant le mariage comme illusion fondamentalement dangereuse, l'amour est pour Janáček une valeur des plus sublimes, le plus valable don d'une vie humaine — et ne serait immoral que le mariage qui serait la prison des sentiments. Si — dans la partie finale du Quatuor — Janáček nous secoue ("nous sommes appelés à la défense de la femme subjuguée"), il ne laisse point de doute à ce que "la coupable" sans nom de Tolstoï devienne une des figures de femmes typiques de l'oeuvre de Janáček, moralement forte et héroïque. Et que Janáček prenne congé d'elle, au moment qu'elle périt, comme d'une autre Káťa. C'est que "l'amour de Káťa prenait aussi un autre chemin, tout en étant un grand et bel amour . . ." (de la lettre de Janáček à Kamila Stösslová, 25 février 1922).

Les origines et les destinées de cette composition si exceptionnelle reflètent de manière signifiante la profonde amitié de deux grands compositeurs tchèques. La profonde compassion pour les âmes souffrantes avait autrefois rapproché — sur la musique de "Jenůfa" — le compositeur Josef Suk (1874 - 1935) et Janáček. Et c'était sûrement la conception bouleversante et douloureuse que Suk avait du Quatuor, qui sut émouvoir tant l'auteur, quand finalement (une semaine avant la première, le 14 octobre 1924 au Mozarteum de Prague, lors d'un concert de l'Association pour la musique nouvelle) il fut le témoin de l'interprétation intériorisée de son oeuvre, donnée par le Quatuor bohémien (1892 - 1933). C'est qu'à cette époque-là, étant donné son émotion béatifiée, il ne vit encore aucun inconvénient en les déviations de détail que Suk introduisait non seulement au niveau de l'interprétation proprement dite, mais aussi à celui de la sonorité et de l'instrumentation, qui adaptaient l'oeuvre de Janáček à la sensibilité plus tendre de Suk, plutôt impressionniste en termes de musique, mais aussi au style d'interprétation marqué de cet ensemble mondialement connu, essentiellement romantisant et se réclamant de la beauté sonore. Janáček ne reconnut la portée de l'intervention de Suk que lorsque d'autres interprètes jouaient le Quatuor en sa présence, sur la base du texte imprimé et sous la forme révisée par Suk quant à l'exécution et l'instrumentation. Or il se hâta (comme par exemple à Londres, en mai 1926, quelques jours après l'exécution qu'il y eut par le Quatuor bohémien) d'effectuer certaines corrections dans le texte musical imprimé et notamment d'amener les musiciens à respecter une structure de tempo susceptible de faire apparaître et même intensifier la conception de l'oeuvre comme un tout à croissance dramatique. Ce ne fut que plus tard que Janáček prit conscience de l'élément agogique si important au plein épanouissement à la fin de l'oeuvre, et il ne s'y penchait (malheureusement sans qu'il y en ait trace écrite) que lors des répétitions avec le jeune Quatuor morave, dirigé par le professeur Frant. Kudláček, violoniste préféré de Janáček. Janáček — en général très en faveur d'interprétations variées de ses oeuvres, portées de sensibilités pro-

fondes — insistait, dans le cas de son 1^{er} Quatuor, à ce que soit respectée sa propre conception du tempo et de l'interprétation, dont le modèle authentique avait été fixé à l'automne 1924 dans l'interprétation par le Quatuor morave. Il veillait attentivement à ce que même le Quatuor bohémien prenne connaissance aussitôt que possible de cette conception (dès le mois de décembre 1924, à Brno), et en suivait les effets dans une série de concerts du Quatuor morave.

Or, la présente édition aux 20 ans de préparation de laquelle — comme résultat de problèmes théoriques et d'interprétation — il est fait allusion dans le rapport de révision, vise la reconstruction la plus fiable qui soit de l'idée définitive que Janáček avait de son oeuvre.

M. Š.

RAPPORT DE REVISION

L'on sait que toute tentative d'édition critique des oeuvres de Janáček est difficile. En l'occurrence la tâche est d'autant plus dure que — au niveau des indications métronomiques de Janáček — il devenait nécessaire d'éliminer celles dont on avait prouvé qu'elles empêcheraient la compréhension fondamentale du caractère et de la trame dynamique de chacun des mouvements, ne permettant donc pas aux artistes désireux d'interpréter fidèlement le texte de l'auteur, de se conformer à ce que Janáček désirait: soit de faire se terminer l'oeuvre en un crescendo global. Protéger l'oeuvre contre un danger aigu pouvant compromettre l'effet d'une interprétation aussi sensible soit-elle de l'oeuvre, paraît beaucoup plus essentiel que de relever une série d'erreurs et de contradictions (même de celles portant sur des hauteurs et des durées du son différentes) qui se sont accumulées aux couches par trop nombreuses de l'écriture, entre l'original de Janáček (son unique notation cohérente, bien que provisoirement stylisée, de la composition) et les modèles servant l'impression des éditions disponibles jusqu'ici.

30 octobre - 7 novembre 1923, Brno — version originale de la partition (esquisse élaborée), éventuellement copiée (en partie sous dictée) immédiatement après par V. Sedláček, le copiste permanent de Janáček. Sur la base de la copie de cet original, que Janáček avait rédigée à un certain degré, Sedláček produisit des parties parallèles de valeur égale.

Vers la fin de 1923 Janáček révisait lui-même toutes les copies faites par Sedláček (partition et parties), qui acquéraient ainsi valeur de sources principales authentiques de la forme définitive de l'oeuvre.

Les derniers arrangements du texte ont été faits par Janáček dans les matériaux de Sedláček *vers la fin de l'été 1924*, pendant ses premières répétitions régulières avec le Quatuor morave. A des erreurs d'écriture près, la version la plus conséquente du texte définitif de la composition se trouve dans une copie non rédigée par Janáček de la partition de Sedláček, qui se trouve alors identifiée comme l'oeuvre de Jos. Kohour, corniste et compositeur à Brno (datée du 26 novembre 1924). Cependant, elle ne relève ni les ajouts ni les corrections au niveau agogique, que Janáček

avait demandés au Quatuor morave avec tant d'insistance dans le courant de la préparation d'une interprétation authentique de son oeuvre. Même la dernière correction, hautement surprenante pour les membres du Quatuor morave et toutefois typique de Janáček, qu'il demanda abruptement le 10 juillet 1926, n'a pas été retenue par Janáček par écrit; sans modifier l'écriture compositionnelle de la fin du dernier mouvement, qui évoque clairement un fin tranquille de l'oeuvre, il exige, aux dernières mesures, un crescendo brusque allant jusqu'au fortissimo sauvage.

Jusqu'ici les éditions du 1^{er} Quatuor de Janáček ont toutes présenté l'oeuvre sous la forme fondamentalement révisée par Suk.

1^{ère} édition — avril 1925 (partition et parties) Hudební Matice Praha.

2^e édition, critiquement révisée par Ot. Sourek (partition 1945, parties 1948), *ibid.*

3^e édition — 1960 (partition à l'Edition nationale pour les belles lettres, la musique et les arts; parties à l'Edition nationale musicale, Prague) — reproduction de la 2^e édition, les remarques d'édition de Sourek étant omises).

Comme modèle pour la gravure de la partition a été utilisée la partition intégralement composée par Janáček et ensuite révisée par Sedláček, que l'on considérait jusqu'ici comme copie de la "partition originale de Janáček."

Jusqu'en 1970 les travaux de préparation portant sur la réédition de la partition concernaient surtout la collecte et l'étude progressive de l'ensemble de matériaux dont aucune édition n'avait jusqu'alors tenu compte (un élément essentiel y est apporté, entre autres, par l'insertion des parties compositionnellement achevées par Janáček et écrites en toutes notes par Sedláček, de la propriété de Frant. Kudláček, premier violon, et Jos. Křenek, violoncelliste, tous deux membres fondateurs du Quatuor morave).

En octobre 1970 la synthèse de toutes les informations obtenues jusqu'alors a permis de rapprocher l'interprétation et le texte de la composition d'un côté et la forme visée par Janáček de l'autre (principe de l'augmentation des mouvements individuels et de l'oeuvre dans son ensemble).

La présente édition de la partition peut en principe abandonner les arrangements de Suk et viser la synthèse de tout ce qui existe sous forme écrite de périodes antérieures à la première édition de l'oeuvre. La présente édition se fonde de préférence sur la dernière version de l'auteur, que l'on a cependant pu enrichir — sur la base d'études en profondeur — d'une série de spécifications et ajouts précieux et précis, fournis par l'original de Janáček. De plus le texte de la composition n'est complété que par les détails d'interprétation demandés — ce qui a pu être établi avec certitude — à l'ancien Quatuor morave.

Aux yeux de l'éditeur, la plus importante contribution de la présente édition réside dans le fait que l'on ait réussi également à résoudre de manière convaincante le problème le plus grave: à la différence des indications métronomiques à caractère provisoire, sporadiques et dans la plupart des cas rejetées par Janáček dans la pratique (en partie déjà révisées par Suk), ce sont les tempi et notamment leurs proportions

XIV

et augmentations respectives qui s'y trouvent restitués et nuancés clairement, de la manière que Janáček avait souhaitée.

Les crochets [] portent sur les ajouts faits par l'éditeur;

les parenthèses () servent à distinguer les arrangements de Suk, conservés dans la présente édition;

les guillemets " " concernent les précisions littérales de Janáček, portant sur l'interprétation.

M. Š.

con sord.

Con moto [$\text{♩} = 240$]

22 rit. con sord. Con moto [♩ = 240]

pp senza sord. mf lelce[leggero]

pp

29

mf con sord.

[sf]

[mf]

[mf] sf [largamente]

[illegible]

43 *[non dim. - - - - - rit. senza sord. pizz. arco]* *Con moto* $\text{♩} = 96$

f *sf* *pizz.* *arco* *mf* *arco senza sord.* *pizz.* *[9]* *arco senza sord.* *pizz.* *[1]* *arco senza sord.* *pizz.* *[1]* *arco senza sord.* *mf*

48

dolce

52

rit.

57 (3) Vivo (♩ = 96)

Dynamik in T 54-55 nach dem Autograph.
Dynamics in bars 54-55 according to the manuscript.]

f *fp* *f* *fp* *f* *fp* *marcatiss.* *f* *fp*

60

f *fp* *f* *fp* *f* *fp* *marcatiss.* *f* *fp*

63

63 *marcatiss.*

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

66

f *ff* *f* *ff* *f* *[ff]*

69

f *[ff]* *[molto] f* *[ff]* *[ff]* *[ff]*

72 $\textcircled{4}$ *Meno mosso* [♩ = 66]

p *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

espressivo

84 rit. ⑤ Adagio [♩ = 60] dim.

90 Con moto [♩ = 240]

p *f* *ostre*(acuto)*) *p* *pizz.* *rit.*

99 a tempo [♩ = 232]

mp \Rightarrow *p* *dim.*

p (*dim.*)

mp \Rightarrow *arco* *fostre(acuto)**

p *dim.*

W. Ph. V. 486

142

147

151

154

157

160

Adagio (♩ = 63)

II

Con moto (♩ = 92)

6

13 ① Tempo II. [$\text{♩} = 84$]
[G.P.] *espress.*

24 rit. [accel. al - - -] Tempo I. [$\text{♩} = 92$]

31 accel.

33 [Tempo II.] rit. [G.P.]

[Takt/bar 18, 26 Janáček: a tempo]

49 **2** Un poco meno mosso [$\text{♩} = 66$]

sul ponticello[trem.]
p
(mp) *cresc.*
(espr.) *(mp)* *cresc.*

55

3 *sul ponticello[trem.]* [*poco rit.*]

mf *dim.*
(espr.) *(mf)* *(espr.)* *dim.*
[p] *[pp]*

62

Tempo II. [$\text{♩} = 84$ al 72]

[$\text{♩} = \text{♩ precedente} = 144$]

naturale *mf* *p* *pp*
naturale *mf* *p* *pp*
naturale *mf* *p* *pp*
mf *p* *pp*

70

mf *p* *pp*

[Takt/bar 52, Viol. II – Janáček: *mf*.
 Takt/bar 63 – Janáček: Tempo I.]

76 ④

p *mf* *p* *p* *p* *p*

[p]

82 [poco a poco string.]

p *mf* *p* *p* *p* *p*

83 [subito poco f] cresc. - - -

f *f* *f* *f* *f* *f*

84 ⑤ [♩ = 168]

f *f* *f* *f* *f* *f*

[poco
largamente]

101

[molto, f] (cresc. sempre) (ff)

[molto, f] (cresc. sempre) (ff)

[molto, f] (cresc. sempre) (ff)

[molto, f] (cresc. sempre) (ff)

113 ⑥ Meno mosso [♩ = 66]

Tempo I. [♩ = 104]

pp

pp

pp

pp

mf

mf

mf

mf

118

[♩ = 88]

f

f

f

f

122

[♩ = 84]

mf

mf

mf

mf

f

Un poco (meno mosso) [$\text{♩} = 66$]

129 (7) *sul ponticello*

[sub.]ff *sul ponticello*

[sub.]ff

sf

[sub.]ff

[marcatissimo]

134

ff *[marcatissimo]*

[>]

139

[>]

144 Tempo II. [$\text{♩} = 84$ al 76]

naturale

mf *naturale*

mf

mf

mf

(8) [$\text{♩} = \text{♩ precedente} = 152$]

[mf] dolce

mf

mf

[Takt/bar 144 – Janáček: Tempo I.]

151

Musical score for measures 151-156. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The melody includes many accidentals (sharps and flats) and rests.

157

Musical score for measures 157-162. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The melody includes many accidentals (sharps and flats) and rests. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 158.

163

Musical score for measures 163-168. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The melody includes many accidentals (sharps and flats) and rests. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 164. A circled number 9 is above the first staff in measure 164. A first ending bracket labeled '1' is under the third staff in measure 163.

168

Musical score for measures 168-173. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The melody includes many accidentals (sharps and flats) and rests. *cresc.* (crescendo) markings are present in measures 169 and 170.

173 [string. poco a poco sin al ♩ = 160]

178

183 (10) (Energico ed appassionato) [♩ = 160]

189

[Takt/bar 185 Autograph: Un poco più mosso
Sedláček: Un poco meno mosso.]

11

201

207/213

12

218

[pesante]

[Meno mosso ♩ = 69]

rit.

Tempo II. [$\text{♩} = 84$]

218

[Meno mosso $\text{♩} = 69$]

rit.

Tempo II. ($\text{♩} = 84$)

13

2.

[pesante]

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *mf* *p*

[Takt/bar 225-Janáček: Tempo I.]

227

[♩ = 69]

f[sempre]

[mp]

[mf]

f[sempre]

pp

rit.

III

Con moto [♩ = 50]

[sub.vivo ♩=144]

mf lehce, plaše *)
[con timidezza, non pesante]

ff
sul ponticello

ff
sul ponticello

ff

mf lehce, plaše *)
[con timidezza, non pesante]

5

[a tempo]

rit.

mf

naturale

mf [< >]
naturale

mf [< >]

mf [< >]

*) [schüchtern, ohne Schwere/shyly, without heaviness]

8 a tempo [♩ = 50] (2) [sub.vivo - - - -]

p [*mp*] [*mp*] [*mp*]

sul ponticello
sul ponticello

[Takt/bar 8-9, Viol. I. < >, Vcllo <: podle autografu/
nach dem Autograph/according to the manuscript]

12 - - - - -] [a tempo] rit.

mf *mf* *mf*

naturale
mf [*naturale*]
mf [*mf*]

15 a tempo [sub.vivo - - - - -]

p [*p*] [*p*] [*p*]

sul pont.
sul pont.

[Takt/bar 15-29: Violoncello - 8' basso]

[poco a poco accel. - - - - -]

18

(*mf*)

(*mf*)

21

f

f

25

[♩ = 63]

[♩ = 69]

[*meno f*] *dim.*

[*meno f*] *dim.*

29

naturale

sul ponticello

f

32 Un poco più mosso [♩ = 152]

naturale
[meno] *f* [molto cresc.]

naturale
[meno] *f* [molto cresc.]

arco *ff*

34 3 Vivo ♩ = 76

(sempre) *f*

sf

sf pizz.

(sempre) *f* (marcatissimo)

36

sf

sf

sf

arco

39

pizz. *sf*

(marc.)

sf

sf

42

pizz. (marcatissimo)

arco

4

45

48

arco

pizz.

arco

51

pizz.

arco

5

[meno f]

[meno f]

pizz.

arco

[meno f]

accel.[e cresc. sempre]

54

57

6 Andante [♩ = cca 54]

[ff]

[quasi parlando]

p

63

dim. [e poco rit. - - - -] [♩ = 54]

[p]dolce espress.

[p]

[P]

[P]

69

[poco agitato]

[p]

f

[Takt/bar 59, Viol. II., Viola:

Janáček: $\text{f} \rightarrow$; Suk: $\text{f} \leftarrow$]

72

74

(molto espress. ed appassionato)

77

[poco allarg.] a tempo [♩ = 54]

81 rit. (molto espr.) *ff* *sf* [cresc.] *ff*

87 [rit.]

93 ⑨ Tempo I. ma un poco meno mosso [♩ = 46] [sub.vivo - - - - -]

p *placé* (con timidezza) *pizz.* *arco* *sul ponticello* *f*

97 - - - - -] rit. a tempo [♩ = 44] dim. - - - - -

mf *naturale* *mf* *p* *pizz.* *pizz.* *(dim.)*

*) [„hymnický“/„hymnisch“/“like a hymn”]
[Takt/bar 93–Janáček: Tempo I., (e) něco pomaleji.]

101

Adagio [$\text{♩} = 76$]

[subito vivo - - - -]

sul ponticello
arco

sul ponticello
tr. arco

[p] *naturale*
p

naturale
p

[p]

IV

Con moto
[Adagio $\text{♩} = 69$]ad lib.
[$\text{♩} = \text{cca } 84$]

con sord.
p

con sord.
p

con sord.
p

p teskně (malinconico))*

8

① a tempo [$\text{♩} = 76$]

a tempo [$\text{♩} = 76$]

*) [„jako v slzách” / „wie in Tränen” / “like in tears”]

accel. e cresc. [poco a poco]

14

(espress.)

22

2

[poco rit.] a tempo (♩ = 69)

mf

mf

mf

29

(♩ = cca 84)

[*mp*]

rit.

dim.

[*p*]

37

Un poco più mosso
[Con moto (♩ = 138)]

senza sord.

pp

senza sord.

mf [espress.]

40 [poco accel.]

[mf]

43 al $\text{♩} = 144$

46 (3) [poco a poco]

49 accelerando al $\text{♩} = 152$

52

cresc.
senza sord.
cresc.
f

55

cresc.

59

④
[♩. = ♩.] Meno mosso [♩. = cca 50]

mf [l'kavé (come un lamento)]
sf
sf
sf

63

sf *cresc.* *sf*
sf *cresc.* *sf*
sf *cresc.* *sf*
mf *cresc.* [l'kavé-come un lamento]

70

p *p* *f* *f*

78 5 [Più mosso ♩ = 156]

mf *mf*

82

sf *sf*

86

mf *mf*

[Takt/bar 78-Janáček: Tempo I; Suk: Tempo II.]

[illegible]

98

Adagio [♩ = 66]

Pizz. *pizz.*

Più mosso [♩ = 176]

espress. sf

marcato

zoufflé

disperato

zoufflé

104

[illegible]

107

107 (7)

ff

[ff] (ff) [ff] (ff) [ff] [ff]

111

111 [cresc. sempre ed accel. al $\text{♩} = 198$]

115

[illegible]

119 *arco* *Maestoso* [♩ = 48] *[molto espress.]*

122/126

127 *2. Più mosso* [♩ = 164] *espress.*

130

[Takt/ bar 121- Sedláček: Maestoso. Tempo I.]

133

10

133

134

135

[f] (espr.)

136

136

137

138

[f] (espr.)

139

11

139

140

141

[f] (espr.)

142

(sempre più appassionato)

142

143

144

145

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

146 (12) sul G

150 ^{*)} *sim.*

154

157 (13)

*) Ossia Viol. I.

160

cresc.

cresc.

cresc.

163

14

f

166

[poco pesante al $\text{♩} = 152$]

f

Più mosso $\text{♩} = 152$

169 [$\text{♩} = \text{♩} \text{ prec.}$]

ff [divoce - feroce]

f

ff [divoce - feroce]

ff

f

*) [„slavnostně, jako varhany“ / „festivo come organo“]

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The third staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, handwritten style. The first staff contains the melody, with notes and rests. The second staff contains a vocal line, with notes and rests. The third staff contains a bass line, with notes and rests. The fourth staff contains a bass line, with notes and rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a '174' in the top left corner. The second measure is marked with a '(sf)' in the top left corner. The third measure is marked with a '3f' in the top left corner. The fourth measure is marked with a '3f' in the top left corner. The score is written in a simple, handwritten style.

179

15

rit.

p

[dim.]

[dim.]

[dim.]

184

The first system of the musical score for 'The Swan Song' consists of four staves. The top staff is for the vocal part, written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a melodic line in the vocal range, marked with a slur and the instruction '(express.)'. The second staff is for the piano accompaniment, also in treble clef, featuring a series of chords and a melodic line that includes a 'marc.' (marcato) section. The third and fourth staves are for the piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords. Dynamics include 'p' (piano), 'sf' (sforzando), and 'pp' (pianissimo). The instruction 'dim.' (diminuendo) appears above the vocal staff and below the bass staff.

TASCHENPARTITUREN
POCKET SCORES / PARTITIONS DE POCHE
Philharmonia – Universal Edition
– Eine Auswahl –

ALFREDO CASELLA

Italia *PH 210* / Paganiniana *PH 377* /
Serenata *PH 177* / Concerto op. 69, Bear-
beitung für Streichquartett *PH 249*

FRANK MARTIN

Petite Symphonie concertante *PH 385* / Con-
certo pour 7 instruments à vent *PH 399* /
Etudes pour orchestre à cordes *PH 337* /
Quatuor à cordes *PH 445*

BOHUSLAV MARTINU

Fresques *UE 12484* / Fantasia concertante
UE 13041 / II. Streichquartett *PH 438*

DARIUS MILHAUD

Streichquartett VI *PH 418* / Streichquar-
tett VII *PH 516*

ERIK SATIE

Geneviève de Brabant *PH 459*

DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Das goldene Zeitalter op. 22 *UE 13140* /
Klaviertrio op. 67 *PH 181*

FRANZ SCHREKER

Kammersymphonie *PH 495*

RICHARD STRAUSS

Bläuserserenade, op. 7 *PH 245* / Konzert f.
Waldhorn u. Orch. Es-Dur op. 11 *PH 367*

KAROL SZYMANOWSKI

I. Streichquartett *PH 248* / 2. Streichquar-
tett *PH 497*

KURT WEILL

Die Dreigroschenoper *PH 400* / I. Streich-
quartett op. 8 *PH 474*

Vollständiger Katalog auf Verlangen kostenlos



TASCHENPARTITUREN
POCKET SCORES / PARTITIONS DE POCHE

Philharmonia – Universal Edition

– Eine Auswahl –

GEORGES BIZET

I. Symphonie *PH 391*

MARC ANTOINE CHARPENTIER

Te Deum *PH 604*

WOLFGANG A. MOZART

Requiem *PH 59* / Krönungsmesse *PH 53* /
Symphonie C (Jupiter) *PH 6* / Symphonie D
(Haffner) *PH 51* / Symphonie C (Linzer)
PH 49 / Klavierkonzert A *PH 58* / Klavier-
konzert c *PH 57* / Kleine Nachtmusik
PH 366 / Maurerische Trauermusik *PH 60* /
Ouvertüren: Entführung *PH 47* / Figaros
Hochzeit *PH 13* / Don Juan *PH 14* / Così
fan tutte *PH 15* / Zauberflöte *PH 12*

GIOVANNI B. PERGOLESI

La serva padrona, kplt. Oper, Partitur und
Klavierauszug d./it./fr. *PH 84*

FRANZ SCHUBERT

Symphonie V *PH 91* / Symphonie VIII
PH 92 / Symphonie „Unvollendete“ *PH 2* /
Rosamunde, Ouvertüre *PH 24* / Streichquar-
tett *PH 352*

ROBERT SCHUMANN

Symphonie I *PH 31* / Symphonie II *PH 32* /
Symphonie III *PH 33* / Symphonie IV *PH 25*

PETER I. TSCHAIKOWSKY

Symphonie IV *PH 71* / Symphonie V *PH 63* /
Symphonie VI *PH 64*

ANTONIO VIVALDI

Beatus vir *PH 901* / Credo *PH 902* / Kyrie
PH 903 / Stabat mater *PH 904* / Beatus vir
in due cori *PH 906*

RICHARD WAGNER

Lohengrin, Vorspiel zum 1. und 3. Akt *PH*
39 / Tristan und Isolde, Vorspiel und Liebes-
tod *PH 40* / Die Meistersinger, Vorspiel
PH 19 / Siegfriedidyll *PH 68*

CARL MARIA von WEBER

Der Freischütz, Ouvertüre *PH 22* / Allegro
e Rondo ungarese op. 35 *PH 483*



TASCHENPARTITUREN
POCKET SCORES / PARTITIONS DE POCHE

Philharmonia – Universal Edition

– Eine Auswahl –

BÉLA BARTÓK

Der wunderbare Mandarin *PH 550* / Der holz-
geschnitzte Prinz *PH 393* / Cantata profana
PH 359 / Musik für Saiteninstrumente, Schlag-
zeug und Celesta *PH 201* / Tanzsuite *PH 200* /
Klavierkonzert I *PH 463* / Klavierkonzert II
PH 306 / Streichquartett II *PH 202* / Streich-
quartett III *PH 169* / Streichquartett IV *PH 166* /
Streichquartett V *PH 167*

BORIS BLACHER

Romeo und Julia *PH 114*

ALFREDO CASELLA

Italia *PH 210* / Paganiniana *PH 371* / Serenata
PH 177 / Concerto op. 69, Beethoven für
Streichquartett *PH 249*

LEOŠ JANAČEK

Sinfonietta *PH 224* / Suite *PH 481* / Tänze
PH 481 / Tanze *PH 482* /
I. Streichquartett *PH 487* / Streichquartett
PH 487

ZOLTÁN KODÁLY

Psalmus hungaricus Te Deum *PH 276* /
Háry-János-Suite Marosszéker Tänze
PH 271 / Tänze aus Csanta *PH 275* / Streich-
quartett II *PH 602* / Serenade *PH 601*

GUSTAV MAHLER

Symphonie I *PH 446* / Symphonie II *PH 395* /
Symphonie III *PH 468* / Symphonie IV *PH 540* /

GUSTAV MAHLER

Symphonie V *PH 458* / Symphonie VII *PH 473* /
Symphonie VIII *PH 490* / Symphonie IX *PH 472* /
Das Lied von der Erde *PH 217* / Wunderhornlieder
PH 556/7 / Kindertotenlieder *PH 252* / Lieder
eines fahrenden Gesellen *PH 251/5* Lieder nach
Texten von Rückert *PH 547* / Das klagende Lied
PH 502

G. FRANCESCO MALIPIERO

Impressioni dal Vero *PH 288* / Ricerari *PH 231* /
Ritrovati *PH 254* / Sonata a quattro *UE 12388* /
Serenata mattutina *PH 388* / Serenissima
UE 13254 / Abracadabra per orchestra *UE 13705* /
Endecatode *PH 429*

FRANK MARTIN

Petite Symphonie concertante *PH 385* /
pour 7 instruments à vent *PH 385* /
pour orchestre à cordes *PH 337* /
à cordes *PH 445*

FRANZ SCHREKER

Kammersymphonie *PH 495*

RICHARD STRAUSS

Bläuserserenade, op. 7 *PH 245* / Konzer-
horn und Orchester op. 11 *PH 367* / Kor-
für Violine und Orchester *PH 549*

KAROL SZYMANOWSKI

I. Streichquartett *PH 248* / 2. Streich-
PH 497

